

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт

Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

«___» _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 51.03.01 «Культурология»

**КОНСТРУИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ
В КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА «ХОРРОР»**

Руководитель _____ канд. филос. наук, доцент А.В. Кистова

Выпускник _____ Т.Э.Ощепков

Красноярск, 2020

Продолжение титульного листа бакалаврской работы по теме
“Конструирование социальных идентичностей в кинопроизведениях жанра
«хоррор»”

Нормконтролер

Д. С. Пчелкина

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме “Конструирование социальных идентичностей в кинопроизведениях жанра «хоррор»” содержит 51 страницу текстового документа, 72 источника литературы.

СОЦИАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ, ХОРРОР. ФИЛЬМ УЖАСОВ, СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.

Объект исследования — фильмы жанра хоррор.

Задачи:

1. Определить само понятие социальной идентичности и исследовать возможности ее конструирования в произведениях киноискусства.
2. Рассмотреть истоки жанра хоррор и историю его развития в кинематографе.
3. Изучить возможные методы исследования социальной идентичности в кинопроизведениях жанра хоррор.
4. Проанализировать ряд фильмов жанра хоррор на предмет их подхода к конструированию социальной идентичности.

В результате проведенного исследования было выявлено, что в современных фильмах ужасов режиссеры используют приемы жанра хоррор для того, чтобы репрезентировать определенные социальные идентичности.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
1. Социальная идентичность и кинопроизведения жанра хоррор.....	8
1.1. Социальная идентичность и киноискусство.....	8
1.1.1. Понятие “социальная идентичность”.....	8
1.1.2. Исследование возможностей конструирования социальной идентичности в произведениях киноискусства.....	14
1.2.1. Истоки жанра хоррор.....	19
1.2.2. Разновидности и этапы развития жанра “хоррор” в кинематографе.....	27
Выводы к первой главе.....	33
2. Анализ репрезентативных произведений жанра “хоррор” в контексте конструирования социальной идентичности.....	33
2.1. Анализ фильма “Прочь” (2017), реж. Джордан Пил.....	33
2.2. Анализ фильма “Ведьма” (2015), реж. Роберт Эггерс.....	38
Выводы ко второй главе.....	45
Заключение.....	45
Список литературы.....	46

ВВЕДЕНИЕ

Фильмы ужасов являются одним из наиболее популярных жанров кинематографа, возникшим практически одновременно с самим киноискусством. Подобно любому другому киножанру, хоррор-фильмы прошли длительный путь развития, в каждый период отражая злободневные тенденции в культуре, изменения в обществе и развитие самого кинематографа как вида искусства. И подобно любому, в том числе и массовому жанру, хоррор несет в себе информативную ценность, сообщая посредством своих тем и образов о том, какими предстают положительные и отрицательные персонажи для того или иного периода, какие ценности превозносятся и какие качества порицаются. На основе анализа фильмов ужасов в их развитии можно проследить изменения в конструировании социальных идентичностей и сопоставить эти изменения с преобразованиями в сфере культуры.

Актуальность темы

Взгляд на трансформацию социальных идентичностей через призму одного из самых популярных жанров кинематографа позволит нам увидеть, как такое специфическое массовое искусство показывало изменения этих идентичностей. Любой жанр в любом виде искусства неизбежно является продуктом своего времени и в процессе своего развития фиксирует общественные перемены и встраивает их в свои произведения, независимо от намерений авторов. Исследование хоррор-фильмов в аспекте отображения в них социальных идентичностей открывает возможность понять то, как эти идентичности преломлялись в киноискусстве, как оно их изображало. Взгляд с подобной точки зрения позволит нам увидеть то, как массовая культура воспринимала и в то же время создавало в сознании общества представления о социальных идентичностях, а также позволит лучше понять потенциальные возможности массовых жанров, наподобие хоррора, конструировать

изменяющиеся социальные идентичности адекватно переменам в самом обществе.

Степень изученности

Перед началом проведения исследования необходимо рассмотреть вопрос того, насколько данный вопрос является изученным в научной среде, кто и в каких работах его затрагивал.

В академической среде фильмы ужасов стали объектом исследований во второй половине XX века, когда в такого рода работах наблюдалось два разных подхода: изучение фильма с точки зрения идей психоанализа, фрейдизма или марксизма и изучение с позиции рассмотрения формальной структуры фильма.

В рамках марксистского подхода монстров из фильмов ужасов рассматривают как метафору угнетенных классов, которые вытесняются привилегированными классами из общественного сознания¹.

Одним из первых крупных исследователей хоррора был британский социолог Эндрю Тюдор, который в 1989 году опубликовал книгу “Монстры и сумасшедшие ученые: Культурная история хорроров”, в которой он предложил собственную классификацию хоррора². Тюдор разработал систему оппозиций, в категории которой можно включить любой фильм ужасов. Каждая пара оппозиций соответствовала типу угрозы, с которой сталкивались герои фильма: секулярная/сверхъестественная, внутренняя/внешняя, зависимая/автономная. Точное определение угрозы зависит от того, имеется ли у угрозы мистический источник, исходит ли она изнутри человека или извне, зависима от человека или существует независимо от него. В данной работе автор прослеживает, как в сюжетах хоррора мистическая фигура врага заменялась секулярной угрозой, воплощающей опасности реальной жизни.

Другим крупным специалистом, внесшим значительный вклад в изучение фильмов ужасов, был канадский киновед Робин Вуд. Данного исследователя в

¹Matt H. The Pleasures of Horror. , Bloomsbury Academic, 2005. - p. 25.

²Tudor, A. Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movies / A.Tudor. – Oxford: Blackwell, 1989. – p. 102

первую очередь интересовал образ монстра, та форма, которую принимала угроза в хорроре. Фигуру монстра и его характеристики Вуд рассматривал как олицетворение актуальных на данный момент общественных страхов. Робин Вуд в своем подходе к изучению хоррора не разделяет эстетический и общественно-политический аспекты художественных образов. Главное внимание с его стороны уделялось именно политическому значению образов монстров, тому, как они воплощали социальные тревоги, значимые для того или иного общества в тот или иной период³.

Фокусирование внимания преимущественно на социальном контексте фильмов ужасов вызывало критику у некоторых более поздних исследователей. Один из таких исследователей, Адам Лоуэнстин предложил другой подход к изучению хоррора, основанный на совмещении исследования фильма как художественного произведения и исследования общественно-политического контекста его создания.

Современные хорроры рассматриваются Лоуэнстином как отражение попытки отразить травматический опыт Второй мировой войны. В каждой стране этот опыт сформировался по-разному, поэтому различные национальные кинематографии демонстрируют разные подходы к фильмам ужасов⁴.

Еще одним исследователем, уделявшим внимание национальной специфике, была Блисс Куа Лим, которая, в частности, анализирует разницу между западными и азиатскими фильмами ужасов, основываясь на различном понимании феномена времени в западной и восточной культуре соответственно.

Для западной цивилизации, утверждает Блисс Куа Лим, характерно отношение ко времени как к тому, что напрямую связано с причинно-следственными связями, с тем, как из одного события вытекает другое. Такой

³Wood, R. Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews / R. Wood, G. B. Keith, Lippe, R. – Detroit : Wayne State University Press, 2018. – p. 25.

⁴Lowenstein, A. Shocking representation : historical trauma, national cinema, and the modern horror film / A. Lowenstein . – New York : Columbia University Press, 2005. – p. 34.

взгляд на время как на нечто линейное позволяет западному человеку относиться ко времени как к тому, что можно измерить с помощью часов, тому, что можно подчинить себе и своим потребностям.

Для менталитета восточной цивилизации чужд взгляд на время как на линию, где различные отрезки, например, прошлое и настоящее, не могут пересекаться. Как утверждает автор, в культуре азиатских народов последовательные события материального мира не связаны напрямую с течением времени. Поэтому живые люди из настоящего сосуществуют в одной реальности с призраками, обитающими в прошлых временах. Прошлое не перестало быть актуальным, оно продолжает непосредственно влиять на настоящее, оно существует как бы параллельно ему.

Поэтому для Блисс Куа Лим особую ценность приобретают фильмы ужасов, где наглядно видна разница между западной и восточной культурами. Персонажи азиатских хорроров живут в реальности, где сверхъестественное не находится где-то за пределами человеческого бытия, сверхъестественное дополняет привычную людям материальную реальность⁵.

Разнообразие исследовательских подходов к фильмам ужасов демонстрирует, как в разные периоды в зависимости от научной оптики, применяемой исследователем, из фильмов жанра хоррор выделяются разные смыслы, отражающие самые разнообразные тенденции в обществе.

Объект исследования

Объектом исследования данной работы является жанр фильмов ужасов.

Предмет исследования

В качестве предмета исследования выступают кинопроизведения жанра хоррор в аспекте конструирования в них социальных идентичностей.

Цель исследования

Целью данной работы является выявление специфики подхода фильмов

⁵ Bliss, C.L. Translating time : cinema, the fantastic, and temporal critique. Durham : Duke University Press, 2009. - p. 17.

ужасов к выстраиванию социальных идентичностей и соотнесенности в этом отношении жанра хоррор с переменами в социокультурных процессах.

Задачи

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Определить само понятие социальной идентичности и исследовать возможности ее конструирования в произведениях киноискусства.
2. Рассмотреть истоки жанра хоррор и историю его развития в кинематографе.
3. Изучить возможные методы исследования социальной идентичности в кинопроизведениях жанра хоррор.
4. Проанализировать ряд фильмов жанра хоррор на предмет их подхода к конструированию социальной идентичности.

Методология

Для анализа кинопроизведений был применен метод семиотического анализа.

Структура работы

Данное исследование включает: введение, две главы, заключение, список использованной литературы (70 источников). Объём бакалаврской работы составляет 55 страниц.

1.1. Социальная идентичность и киноискусство

1.1.1. Понятие «социальная идентичность»

В широком смысле, идентичность — это свойство индивида отождествлять себя с определенными признаками той или иной группы, а также набор качеств, присущих индивиду или группе и определяющих их самобытность. Понятие о социальной идентичности в первую очередь связано с работами британского психолога Анри Тайфеля и его ученика Джона Тернера, разработавшими в 1970-х годах теорию социальной идентичности.

Согласно данной теории, индивиды основывают свою идентичность на принадлежности к тем или иным социальным группам, которые могут объединять людей по самым разным признакам. Например, религия (буддист, христианин,), национальность или этнос (русский, американец), профессия (учитель, врач) или семейный статус (отец, мать, дочь)⁶.

Значение социальной идентичности было установлено Тайфелем в результате эксперимента, в ходе которого испытуемые были случайным образом разделены на две группы. Участники должны были выставять оценки друг другу, исходя только из информации о принадлежности оцениваемых к “своим” или “чужим”. Как показал этот эксперимент, испытуемые систематически проявляют склонность к завышению оценок членам своей группы и к занижению оценок “чужих”. Таким образом, исследователи выяснили, что простого разделения людей на группы достаточно, чтобы заставить их думать о других и о себе как о членах такой-то группы, а не об отдельных людях⁷.

Для формирования социальной идентичности более всего важны такие сферы жизни, как выбор профессии, религиозные взгляды и политическая позиция.

⁶Tajfel, H. Tajfel, H. (ed.). Interindividual and intergroup behaviour. Differentiation Between Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relations. London: Academic Press, 1980. - p. 98. Страницы!

⁷Turner, J. C., Reynolds, K. J. The story of social identity". In T. Postmes & N. Branscombe (eds.), 2010.

Принадлежность к группам помогает людям определить, кем они являются и как следует относиться к другим. Согласно теории, центральную роль в формировании такой позиции играют три психологических процесса: социальная категоризация, социальное сравнение и социальная идентификация⁸.

Социальной категоризацией называют тенденцию людей относить себя и окружающих к определенным общественным категориям, то есть воспринимать индивидов в первую очередь в качестве членов группы, а не как самостоятельных и уникальных людей. Например, можно в зависимости от той или иной ситуации думать о себе как об отце, враче, фанате футбольной команды.

Социальное сравнение — это процесс, с помощью которого люди устанавливают относительную ценность и общественное положение определенной группы и ее членов. К примеру, школьные учителя рассматриваются как имеющие более высокий социальный статус, чем уборщики. Путем сопоставления различных групп, включая свою собственную, индивид получает представление о том, какое место в иерархии общества он занимает.

Социальная идентификация отражает то, согласно каким признакам люди отождествляют себя с членами своей группы: личные качества, жизненные интересы, общие ценности. Социальная идентификация исходит не от отдельного индивида, а является общественным продуктом, она зависит от политических и экономических процессов. Так, в зависимости от происходящего в стране, человек может испытывать чувство солидарности и идентифицировать себя со всей нацией, социальным слоем или расой.

Исходя из этих трех¹⁰ процессов, социальную идентичность можно определить как знание индивида о своей принадлежности к определенной социальной группе вместе с некоторым эмоциональным и оценочным

⁸Turner, John; Oakes, Penny. The significance of the social identity concept for social psychology with reference to individualism, interactionism and social influence". British Journal of Social Psychology, 1986.

отношением к своему членству в группе, к “своим” и “чужим”.

Если личная идентичность, прежде всего, связана с самопознанием, раскрытием и оценкой уникальных свойств собственной личности, то социальная идентичность индивидов указывает на то, кем они являются с точки зрения групп, к которым принадлежат.

Согласно теории социальной идентичности, социальное поведение определяется характером и мотивацией человека как личности (межличностное поведение), а также принадлежностью индивида к той или иной группе (то есть межгрупповым поведением)⁹.

Люди обычно предпочитают поддерживать положительный образ тех групп, к которым они относятся. В результате процесса формирования социальной идентичности люди склонны искать положительные отличия своей группы по сравнению с другими, для формирования позитивного образа и себя самого и своей группы. Если же сравнение с другими группами не приводит к достижению высокого престижа, это может порождать межгрупповые конфликты.

Социальная идентичность — это необходимый инструмент для включения индивида в социум, формирования у него образа собственного Я, усваивания социального опыта и ценностей общества. Но однажды выработанная социальная идентичность вполне может меняться или даже вовсе вернуться на более низкий уровень, в результате чего человек погружается в состояние мировоззренческого кризиса.

Человек в современном обществе находится в ситуации выбора из множества идентичностей. Поэтому особое внимание уделяется конструированию социальных идентичностей, тому, как именно индивиды выстраивают отношения с миром.

Конструктивистский подход как целостная концепция получила

⁹Tajfel, H. The achievement of group differentiation". Differentiation Between Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relations. London: Academic Press, 1978. - p. 43.

известность в академических кругах после выхода в свет в 1966 году книги американских социологов Питера Бергера и Томаса Лукмана “Социальное конструирование реальности”. Согласно Бергеру и Лукману, отдельные люди и целые группы, взаимодействующие в социальной системе, со временем создают концепции и устойчивые представления о друг друге и самих себе, которые в итоге превращаются в роли, которые играют субъекты по отношению друг к другу. Когда разные социальные группы закрепляют свои роли, взаимоотношения этих групп между собой институализируются. Посредством такого процесса достигается общественный порядок, в котором все участники действуют в соответствии со своими ролями. Это облегчает взаимодействие индивидов, которое строится на ожидаемом поведении, в результате чего люди могут строить прогнозы и планировать. Знания и убеждения членов общества насчет того, что является реальным, а что нет, определяют структуру общества, поэтому в книге Бергера и Лукмана и говорится, что реальность создается социальным образом¹⁰.

Как пишется в “Социальном конструировании реальности”, человек не рождается членом общества, а становится таковым. Человек, вырастая, вовлекается в “социальную диалектику”, и благодаря такому диалектическому взаимодействию общества и индивида возникает социальная идентичность, которая является главной составляющей субъективной реальности индивида. Успешной же социализацией считается установление высокой степени соответствия между объективной и субъективной реальностью.

Таким образом, индивида можно рассматривать как сочетание разных идентичностей, которые являются социальными ролями, помогающими людям налаживать стабильные, унифицированные общественные связи и отношения.

В свете стремительных изменений в обществе конструктивистский подход, рассматривающий идентичность как динамический творческий процесс,

¹⁰Berger, P. L. and T. Luckmann, The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge, Garden City, NY: Anchor Books, 1966. - p. 136.

обретает особую актуальность.

В рамках данной работы социальная идентичность понимается и как процесс, и как результат того, что индивид формирует образ самого себя, основанный на чувстве различия с одними и общности с другими людьми. Посредством процесса выстраивания идентичности индивид обретает себя в мире, распознает себя как субъекта.

1.1.2. Исследование возможностей конструирования социальной идентичности в произведениях киноискусства

Для исследования конструирования социальной идентичности в кинопроизведениях используются самые разные методы. Например, знаменитый словенский философ и культуролог Славой Жижек в своих работах, посвященных кинематографу, использует психоаналитический метод, основанный на философии фрейдомарксизма.

В книге “Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология” Жижек обращается к данному методу для анализа фильма “Титаник” Джеймса Кэмерона. В этом фильме, как показывает автор, используются привычные для Голливуда образы персонажей: Роуз, девушка из высших слоев общества, уставшая от “лживой и развращенной” жизни богачей, и Джек, добросердечный юноша из низших классов¹¹.

Жижек критикует то, что он называет “поверхностным марксизмом” Кэмерона, а именно то, как режиссер конструирует в своем фильме социальные идентичности. В “Титанике” в почти карикатурном виде демонстрируется самовлюбленность и снобизм богачей, и вместе с тем доброта и открытость бедняков, чье веселье свободно от оков лицемерных нравов высшего света.

Любовь между главными героями фильма становится не просто романом,

¹¹Жижек, С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. — Екатеринбург: Гонзо, 2006. стр. 123-127.

а нарушением классовых границ, недопустимым преодолением социального барьера. Крушение “Титаника” при этом предстает как спасение возвышенной страсти от неизбежных тягот последующей совместной жизни. Таким образом, зритель остается удовлетворен романтической фантазией, но за этим сочувствием к беднякам, как утверждает Жижек, кроется все та же их эксплуатация. Социальные идентичности, показанные в “Титанике”, при своей внешней революционности поддерживают “глубоко реакционный миф”. Роуз, измученная однообразной жизнью своего круга, восстанавливает свою энергию и любовь к жизни посредством связи с полнокровным представителем низших слоев.

Другой подход к исследованию кинематографа продемонстрировал российский культуролог Виталий Куренной в книге “Философия фильма: упражнения в анализе”. В данном случае применяется метод визуального контент-анализа. Куренной выбирает в качестве объектов сравнительного исследования два боевика: “Стрелок” Антуана Фукуа и “Пристрели их” Майкла Дэвиса¹².

Оба этих фильма выстраивают социальные идентичности персонажей схожим образом: протагонист — герой-одиночка, в прошлом кадровый военный, столкнувшийся с заговором продажных политиков и крупных корпораций, которые движимы жадной наживы и власти. И главный герой, “человек из народа”, в конце концов одерживает верх над могущественными негодьями из верхушки общества. В обоих фильмах герой как бы продолжает выполнять свой воинский долг даже в мирной жизни, оставляя зрителей с чувством удовлетворения от восстановления справедливости, того, что хотя бы на киноэкране высокопоставленные злодеи понесли наказание.

И “Стрелок” и “Пристрели их” при всей своей развлекательной составляющей поднимают непреходящую для США проблему доступности

¹²Куренной В. А. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

оружия для граждан. И оба фильма по-разному работают с этой проблемой. В “Стрелке” она решена в соответствии с консервативными американскими ценностями. Герой-одиночка использует оружие, чтобы исполнить свой патриотический долг и бороться против продажных политиков, попирающих права граждан США. Здесь оружие представлено как средство борьбы за свои ценности и свободы.

В “Пристрели их”, картине, которая отличается от “Стрелка” общим ироничным настроением, свободное ношение оружия, напротив, представлено как источник проблем. Оружие тут изображается как средство, с помощью которого многочисленные “плохие парни” устраивают бесчинства на улицах.

Таким образом, оба боевика затрагивают вполне злободневные социальные темы и по-разному раскрывают их с помощью такой демонстрации социальных идентичностей (благородный солдат, злоупотребляющие властью политики), которые практически безошибочно вызывают эмпатию у зрителей.

Одним из старейших подходов к изучению кинематографа является так называемая семиотика кино, которая рассматривает кинопроизведения в качестве знаковой системы или целой совокупности таковых. В рамках такого метода работали многие исследователи кино, включая итальянского режиссера Паоло Пазолини и русских формалистов Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума. Но наибольшую известность получили работы по семиотике кино за авторством итальянского философа и теоретика культуры Умберто Эко.

Согласно подходу Эко, в основе любой реальности, будь то реальность политическая, культурная или художественная, лежит определенный код, который и делает возможным коммуникацию, которая является единственным возможным источником смысла¹⁵. Любая реальность существует пока её можно понять, пока она имеет смысл. А смысл можно понять только если определить правила, согласно которым и происходит коммуникация¹³.

¹³Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. 540 с.

В рамках своей концепции пансемиотизма Эко также разработал подробную классификацию кодов¹⁴. В него входят следующие пункты:

- 1) Коды восприятия
- 2) Коды узнавания
- 3) Коды передачи
- 4) Коды тональные
- 5) Коды иконические
- 6) Коды иконографические
- 7) Коды вкуса
- 8) Коды риторические
- 9) Коды стилистические
- 10) Коды подсознательного

В контексте семиотического анализа фильмов следует вспомнить работу Юрия Михайловича Лотмана “Семиотика кино и проблемы киноэстетики”, где он, в частности, применяет свой метод к трагикомедиям итальянского режиссера Пьетро Джерми “Соблазненная и покинутая” и “Развод по-итальянски”. Лотман, говоря о частых обвинениях Джерми в цинизме и “безжалостности” его фильмов, утверждает, что такой подход оправдан, поскольку в этих фильмах развиваются традиции народного итальянского театра, где персонажей воспринимали с большой долей условности. Персонажи народных театральных представлений предстают перед зрителем как, в первую очередь, куклы или маски, поэтому их страдания и смерть подаются без трагизма, как часть карнавального представления¹⁵. В рамках такой театральной эстетики персонажи фильмов Джерми несколько теряют свою идентичность как реалистичных персонажей, как живых людей, и предстают скорее как типажи из комедии-буффонады, которых, несмотря на все их различия, отличает высокая

¹⁴Эко У. О членениях кинематографического кодаСтроение фильма. Некоторые проблемы анализа произведенийкирана. М., Simposium Publ 1985. 279 с.

¹⁵Лотман Ю. М., Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Изд-во "Ээсти Раамат" Таллин, 1973.

степень условности.

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что кинопроизведения практически любого жанра, будь то мелодрама, боевик или комедия, могут служить примерами того, как основываясь на анализе образов персонажей, их идентичностей, можно проследить культурные и общественно-политические контексты создания этих произведений.

1.2.1. Истоки жанра “хоррор”

Хоррор — художественный жанр литературы и кинематографа, целью которого является создание у аудитории чувства страха, ужаса, шока. Данный термин происходит от латинского слова, означающего “вздрагивать, дрожать”, — что описывает реакцию, на которую рассчитаны произведения в этом жанре.

17

Жанрообразующий элемент хоррора заключается в эмоции страха. Исходя из этого, произведения хоррора используют определенный набор сюжетных мотивов, типических образов и приемов, направленных на провоцирование

чувства страха у аудитории. Распространенными образами, например, в фильмах ужасов, являются популярные пугающие персонажи из фольклора: вампиры, оборотни, привидения и т.д. Но это лишь элементы антуража, и ключевой составляющей, как уже было сказано, является именно создание страха у зрителей.

Судя по всему, так называемые “страшные истории” имеют глубокие фольклорные корни. В мифологической системе практически каждого народа Земли наряду с добрыми божествами, дарующими человечеству блага, такие как плодородие и здоровье, встречаются и зловещие создания, олицетворяющие опасности, подстерегающие человека в окружающем мире.

Так, например, в мифах якутов встречаются юёры — опасные чудовища-людоеды, в которых превращаются преступники и самоубийцы, погребенные без должных ритуалов. В космологии ацтеков звезды являются демонами цичимиме, которых представляли в виде костлявых женщин с когтями, пытающихся уничтожить Солнце, а в периоды солнечных затмений спускающихся на землю и пожирающих людей¹⁶. Одними из самых популярных персонажей скандинавского фольклора были тролли — злобные уродливые великаны, с помощью силы и колдовства похищающие и обманывающие людей.

Распространенность подобных персонажей в фольклоре народов, живущих на разных континентах, указывает на психологическую схожесть представителей разных народов в отношении идеи чудовищ как неотъемлемой части мироздания. В разных частях света создавались “страшные” истории с целью объяснить исчезновения людей, внезапные смерти и чье-либо странное поведение. Также подобные истории придумывали, чтобы предостеречь детей от непослушания. Примером¹⁸ страшной истории с дидактическими функциями может служить легенда об Эль Кукуе — персонаже фольклора Португалии и стран Латинской Америки, который крадет и съедает непослушных детей.

¹⁶Спенс, Л. Мифы инков и майя, пер. с англ. Л. А. Карповой. — М., Центрполиграф, 2005.

За рамками мифологии так же возникали произведения, связанные с традиционными пугающими темами загробной жизни, духов и проклятий. Уже в эпоху античности в одном из писем римского государственного деятеля Плиния Младшего содержался рассказ о заброшенном афинском доме, где поселился некий призрак, из-за которого люди были вынуждены покинуть это жилище¹⁷.

Подлинное развитие традиционно связывается с возникшим в XVIII веке в европейской литературе жанра готического романа. Начало это направлению положил английский писатель Хорас Уолпол, опубликовавший в 1764 году роман “Замок Отранто” с подзаголовком “Готическая история”. Готика в названии жанра указывает на типичный антураж произведений — древний замок. В данном произведении уже встречаются приемы, позднее ставшие устойчивыми жанровыми компонентами, такие как мрачная атмосфера, загадочная, необъяснимая смерть, семейное проклятье и даже такая деталь, как двери, закрывающиеся сами по себе. Само место действия — уединенный замок стал прообразом многочисленных домов с привидениями в последующих произведениях. Также, в романе поднималась тема инцеста, то есть нарушения естественных норм, которое приводит к ужасным последствиям. Идея столкновения со злом как результата попрания установленных правил впоследствии получит активное развитие в жанре хоррор. Можно сказать, что “Замок Отранто” вполне выполнял жанровые функции как произведение из жанра ужасов. Некий французский дворянин следующим образом описывает свои впечатления от этого романа: «Каким философом ни будь, а этот гигантский шлем, этот чудовищный меч, этот портрет, который отделяется от своей рамки и идет, этот скелет отшельника, который молится в часовне, эти подземелья, своды, лунный свет — от всего этого бросает в дрожь и волосы становятся дыбом у мудреца, как и ребенка, и у его няни...»¹⁸.

¹⁷Pliny the Younger (109–114). "LXXXIII. To Sura". In Charles W. Eliot. Letters, by Pliny the Younger; translated by William Melmoth; revised by F. C. T. Bosanquet. The Harvard Classics. 9. New York: P.F. Collier & Son, 2003.

¹⁸Комм Д. Е. Формулы страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 280 с.

Наряду с Хорасом Уолполом огромный вклад в становление готической литературы внесла английская писательница Анна Радклифф, автор романа “Удольфские тайны” (1794). Также, она систематизировала сам жанр “страшных” романов, разделив их по признаку чувства, которое они должны вызывать у читателя. Анна Радклифф выделила два типа ужаса: “terror” и “horror”. “Terror” который призван поражать аудиторию демонстрацией чего-то “дикого, необычного, пробуждающего воображение”, сценами гротескного насилия, убийств и деформаций. “Horror” же, в свою очередь, создается естественными объектами, действует с помощью нагнетания страха и может, по словам Радклифф, “почти уничтожить деятельность души”. Сама же писательница предпочитала именно “terror”, который является “безвредным” ужасом и, стимулируя воображение, вызывает у читателя наслаждение и успокоение духа. Такое литературное направление получило название сентиментальной готики. Оно опирается на представления о прямой связи ужасного и возвышенного, характерные для эстетики XVIII века¹⁹.

В 1818 году вышло знаковое для готической литературы произведение, также ставшее одним из первых научно-фантастических произведений — роман “Франкенштейн, или Современный Прометей”, написанный английской писательницей Мэри Шелли. Подзаголовок указывает на тему книги — попытку принести человечеству “огонь”, то есть революционное научное открытие главного героя, научившегося оживлять мертвые ткани с помощью электричества. Вдохновленное развитием науки, произведение Мэри Шелли продолжает развивать идею перехода человеком границ норм и законов природы, что ведет к ужасающим последствиям. Тщеславие Виктора Франкенштейна, посягнувшего на роль создателя жизни, и становится причиной всех бед и несчастий в романе.

В XIX веке произведения “тайн и ужасов”, в основном, создавались в

¹⁹Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.

рамках движения романтизма, который воспринял эстетику готического романа. Романтизм, зародившийся в эпоху кризиса европейской цивилизации и, в частности, рационалистической идеологии Просвещения, тяготел к мистицизму, к тематике потустороннего, превосходящего возможности человеческого разума²⁰. Огюст Виатт, французский литературовед, в работе “Оккультные источники романтизма” дает следующее описание предромантической эпохи: “Находясь под диктатом рационалистов, человек конца восемнадцатого столетия находил убежище среди призраков; он удовлетворял свою ностальгию чудесами, творимыми колдунами и шарлатанами, он отвергал материальный мир и отказывался признавать его реальность... Вся культура рушилась”²¹.

Для романтизма, с его тяготением к мистическим переживаниям, характерен также интерес к связи прекрасного и ужасного, красоты и смерти. К примеру, поэт Перси Биши Шелли, увидев в 1819 году изображение головы Медузы Горгоны в галерее Уффици, в Италии, был поражен, как он говорил, сочетанием красоты и жестокости. Этот эффект Шелли описал как “непреодолимое очарование ужаса”²².

Сформировался даже поджанр “черного романтизма”, где типичное для жанра пристальное внимание к внутреннему миру героя сочеталось с мотивами безумия, иррационального зла, мрачных сторон человеческой психики. Романтический же конфликт между личностью и обществом часто демонстрируется в виде непреодолимого страха героя перед пугающим, непознаваемым миром.

Одним из значительных представителей “черного романтизма” является американский писатель и поэт Эдгар Аллан По, в своих новеллах “Черный кот”, “Маска Красной Смерти”²¹, “Падение Дома Эшеров” и многих других поднимавший тему тяги человека к саморазрушению, неотвратимости судьбы.

²⁰Вацуро В. Э. Готический роман в России М.: «Новое литературное обозрение», 2002.

²¹Viatte A. Les sources occultes du romantisme. Correspondance philosophique et littéraire avec Ballanche, 1928.

²²Комм Д. Е. Формулы страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 280 с.

Кроме того, Эдгар По разрабатывал и теоретический аспект жанра хоррор. В эссе “Философия творчества” По доказывает преимущества короткой прозаической формы для достижения нужного эмоционального эффекта. Для создания чувства, страха, считал автор, требуется “единство впечатления”. Так, он писал: «Если чтение будет происходить в два приема, то промежуточные житейские дела сразу отнимут у произведения его цельность»²³.

В самом конце XIX века, в 1897 году, ирландский писатель Брэм Стокер опубликовал роман “Дракула”, ставший родоначальником одного из самых популярных поджанров хоррора — “вампирских ужасов”. Автор совместил в образе титульного персонажа фольклорные представления о вампирах с образом реальной исторической фигуры — валахского господаря Влада Цепеша. Образ Дракулы и вампиры как таковые с тех пор превратились в одних из самых популярных персонажей массовой культуры, став героями огромного количества книг, фильмов и видеоигр.

В русской литературе XIX века также развивалась традиция произведений “тайн и ужасов”. Уже в XVIII веке читающая публика в России познакомилась с романом Анны Радклифф “Удольфские тайны”. Николай Михайлович Карамзин, хорошо знакомый с этим направлением европейской литературы, в “Письмах русского путешественника” пишет об “удовольствии от ужаса”, четко обозначая тот эффект, на который и рассчитан хоррор как жанр²⁴.

Александр Сергеевич Пушкин в цикле “Песни западных славян”, в частности, в стихотворении “Марко Якубович” обращается к бытовавшим в фольклоре верованиям о вурдалаках. В творчестве Пушкина, в целом, неоднократно встречаются мотивы столкновения со сверхъестественными силами, которые угрожают разуму и самой жизни людей. Примерами могут служить повесть “Пиковая дама” и стихотворение “Утопленник”, повествующее о преследующем крестьянина ожившем мертвеце.

²³Мисрахи А. Эдгар Аллан По. Биография и творчество. — М.: АСТ, 2007. — 320 с.

²⁴Карамзин Н.М. Избранные сочинения в двух томах, М.-Л., 1964.

Наиболее заметными авторами “страшных историй” в русской литературе первой половины XIX века являются Николай Васильевич Гоголь и Алексей Константинович Толстой. Повесть Гоголя “Портрет”, где в жизнь главного героя вторгается персонаж с картины, например, полностью вписывается в традицию “черного романтизма”. Алексей Толстой же, в повестях “Упырь” и “Семья вурдалака” задолго до Брэма Стокера делает центральными персонажами вампиров.

В период Серебряного века русской литературы произведения в жанре хоррора встречаются в то числе и в творчестве известного поэта Валерия Брюсова (рассказы “В зеркале” и “Теперь, – когда я проснулся”). Однако крупнейшим автором, работавшим в этом жанре, был Леонид Андреев. Он начинал в традиции критического реализма, но впоследствии в его произведениях большее значение приобрели идеи столкновения человека с таинственными силами внешнего мира, воплощенными в сюрреалистичных образах (например, Красный смех из одноименного рассказа)²⁵.

На Западе с ростом уровня грамотности появилась и массовая литература, частью которой стали страшные истории, выпускающиеся, в основном, в виде дешевых периодических изданий. Так, в Британии с середины XIX века популярность приобрели так называемые “penny dreadful”, то есть “ужасы по дешевке”. Как правило, это были рассказы о разбойниках, маньяках и вампирах²⁶.

Подобная традиция развивалась и в XX веке, когда в США появились специализированные бульварные журналы наподобие “Weird Tales” и “Unknown Worlds”, в которых для массового читателя публиковались рассказы в жанре ужасов²⁷. В таких журналах публиковался, например, один из самых известных

²⁵Сумерки русской литературы: Максим Горький. Леонид Андреев. Чириков. Юшкевич : Очерки / Бэн (Б. Назаревский). — Москва: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1912.

²⁶Carpenter, K. Penny Dreadfuls and comics : English periodicals for children from Victorian times to the present day. London: Bethnal Green Museum of Childhood, 1983.

²⁷Dinan, J. A. The Pulp Western : A Popular History of the Western Fiction Magazine in America. Borgo Press, 1983.

и влиятельных авторов хоррора в истории — Говард Филлипс Лавкрафт, во многом определивший дальнейшее развитие всего жанра. В своих произведениях, созданных в 1920-1930-х годах он, фактически, создал отдельный жанр — космические ужасы. Творчество этого писателя объединяет единая целостная мифология со своим пантеоном богов и других существ. Прежние произведения в жанре хоррор повествовали об отдельных пугающих случаях, в то время как Лавкрафт показывал новую модель мироздания, которая не имела ничего общего с привычными для западной цивилизации религиозными и моральными взглядами. Если в произведениях авторов, работавших в традиции готического романа или романтизма, логика событий укладывалась в христианские представления о грехе и добродетели, а происходящие ужасные события часто представляли как результат нарушения неких нравственных запретов, или же, во всяком случае, подобная модель мира подразумевалась. В работах Говарда Лавкрафта персонажи становились жертвами сил, далеко выходящих за рамки любого понимания, не имеющих с людьми ничего общего и находящихся за пределами таких понятий, как добро и зло. Идея наличия в мире неких благих сил, наподобие христианского Бога, или убежденность в том, что зло можно победить, как в “Дракуле” Брэма Стокера, отвергается Лавкрафтом. В его произведениях, отвергающих антропоцентризм, угроза обычно исходит не от людей, вампиров или привидений, то есть существ, связанных с привычным земным миром, а из других измерений, принципиально недоступных чувствам человека. Само направление космических ужасов закономерно возникло в первой половине двадцатого века на волне развития естественных наук и интереса к космосу и тому, что люди могут там найти²⁸.

²⁸Anderson, J. A. Out of the Shadows: A Structuralist Approach to Understanding the Fiction of H. P. Lovecraft. Rockville, Maryland: Wildside Press LLC, 2013.

1.2.2. Разновидности и этапы развития жанра «хоррор» в кинематографе

Уже в первые годы своего существования как искусства кинематограф обратился к хоррору, создав несколько фильмов, признанных выдающимися не только в рамках этого жанра, но и как произведения кино в целом.

Большая часть таких фильмов связана, в первую очередь, с движением немецкого киноэкспрессионизма, которое возникло и развивалось в 1910-1920-е годы. Экспрессионизм стремился передать подсознательные страхи, чувства тревоги и напряжения через нарочито нереалистичные декорации и специфическое освещение²⁹. Предпочтение отдавалось мрачным сюжетам, которые отражали кризисное состояние общества Германии в годы перед Первой мировой войны и, в особенности, после неё.

Одним из первых значительных произведений киноэкспрессионизма был «Правский студент» 1913 года, который некоторыми специалистами считается первым фильмом ужасов в истории³⁰. Данный фильм снят по мотивам новеллы Эдгара По «Вильям Вильсон» и так же основан на привычной для романтизма теме столкновения человека со своим зловещим двойником — доппельгангером.

Но самые значительные произведения киноэкспрессионизма были созданы в 1920-е годы, когда Германия переживала глубокий системный кризис, и фильмы в иносказательной форме передавали эти общественные настроения. В 1920 году вышел программный фильм экспрессионистского направления — «Кабинет доктора Калигари» режиссера Роберта Вине. Повествует картина о безумном гипнотизере Калигари, который совершает убийства с помощью управляемого им сомнамбулы Чезаре. Этот фильм не только считается одним из первых безоговорочных шедевров киноискусства, но и своего рода пророческим произведением. Киновед и социолог Зигфрид Кракауэр утверждает, что «Кабинет доктора Калигари», как и остальные произведения

²⁹Thompson, K., Bordwell, D. Film History: An Introduction, Third Edition. McGraw Hill. 2010. Страницы??

³⁰Маркулан, Я. Киномелодрама. Фильм ужасов / Я.Маркулан. – Ленинград: Искусство, 1978. – С. 125.

киноэкспрессионизма, подготавливали общество Германии к нацистскому режиму. Образ властного безумца, подчиняющего людей своей воле и жестоко расправляющегося с негодными, по мнению Кракауэра, выразил подсознательную потребность немецкого общества в авторитарном лидере. Также, исследователь пишет, что паранойя и страх, доминирующие в настроении фильма, отражают духовный кризис в Германии после Первой мировой войны, когда охваченное хаосом общество готово принять власть даже откровенного безумца. Сомнамбула Чезаре, лишенный собственной воли, выступает как символ народа, ставшего рабом амбиций своего демонического хозяина³¹.

Еще один знаковый для кинематографа фильм ужасов, “Носферату. Симфония ужаса” режиссера Фридриха Мурнау, вышел в 1922 году. Этот фильм является вольной адаптацией романа Брэма Стокера и он впервые вводит в кино персонажа-вампира.

Произведения немецкого экспрессионизма оказали значительное влияние на последующее развитие кинематографа, не только в плане сюжетов и тем, но и в плане технических решений в области монтажа и операторской работы.

В 1930-х годах американская компания Universal Pictures выпустила несколько кинокартин, составивших так называемую классическую серию фильмов ужасов студии Universal. Наиболее прославленные фильмы этой серии, “Дракула” и “Франкенштейн”, снятые в 1931 году, являлись адаптациями одноименных готических романов. Позднее вышли другие фильмы, такие как “Мумия” (1932) и “Человек-волк” (1941), породившие множество продолжений и подражаний³².

В американских фильмах ужасов 26 наблюдается иной подход к подаче образов зла, чем в произведениях немецкого экспрессионизма. В немецких фильмах, таких как “кабинет доктора Калигари”, упор сделан на болезненную

³¹Кракауэрб З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977.

³²Neibaur, James L. The Monster Movies of Universal Studios. Rowman & Littlefield 2017. ISBN 978-1-44-227817-2.

атмосферу страха и тревоги, в то время как в американских произведениях в центре внимания находится именно образ монстра, который и становится главной “звездой”, и вокруг которого часто строится целая франшиза. Повествование же строится на идее зла, как хаоса вторгающегося в упорядоченный, привычный мир. Такая концепция станет традиционной для последующего американского хоррора.

Тридцатые годы двадцатого века также отметились тем, что в 1932 году вышел первый фильм про зомби — “Белый зомби”. В последующем фильмы про зомби стали одним из самых популярных направлений фильмов ужасов, но они изображали зомби как оживших мертвецов, в то время как “Белый зомби” гораздо ближе к первоначальному значению этого термина³³.

Само понятие “зомби” зародилось в мифологии вуду, сформировавшейся на Гаити еще в те времена, когда этот остров являлся французской колонией. В культе вуду соединились традиционные африканские верования и перенятые от европейцев католические догматы. Зомби же, согласно идеям вуду, являлись людьми, поработанными колдунами-бокорами, что отражено в сюжете фильма³⁴.

На протяжении 1940-х годов Universal Pictures продолжали выпускать фильмы про своих прославленных монстров, вроде Дракулы и чудовища Франкенштейна, но к концу сороковых годов интерес аудитории к подобным фильмам угас.

К 1950-м годам жанр фильмов ужасов стал развиваться в направлении все большего разнообразия. Многие знаковые произведения стали тяготеть к жанру триллера с более реалистическими сюжетами. Примером и своеобразной кульминацией этого направления может служить известный фильм Альфреда Хичкока “Психо”, вышедший уже в 1960 году. Источником зла в данном случае

³³Kay, G. *Zombie Movies: The Ultimate Guide*. Chicago Review Press. ISBN 1-55652-770-5. Retrieved October 3, 2009.

³⁴Graves, Z. *Zombies: The complete guide to the world of the living dead* Sphere, London, 2013.

выступает безумный маньяк, скрывающийся под обликом скромного молодого человека.

Все более активный интерес человечества к космосу, открытия в этой сфере привели к возникновению фильмов ужасов, эксплуатирующих тематику враждебных инопланетян. Самыми яркими примерами являются “Нечто из иного мира” (1951) и “Вторжение похитителей тел” (1956), где в образах агрессивных пришельцев был выражен страх человечества перед космическим пространством, которое может служить источником неведомых опасностей.

Шестидесятые годы отметились появлением фильма “Ночь живых мертвецов”, вышедшим в 1968 году. В этом фильме режиссер Джордж Ромеро утверждает принципиально новую традицию представления зомби не как околдованных людей из гаитянской мифологии, а как оживших покойников, жаждущих человеческой плоти. Именно с этого фильма началось утверждение такого типажа зомби в массовой культуре³⁵.

В 1970-е годы зародился еще один популярный жанр хоррора — слэшер, посвященный историям про маньяка, преследующего и жестоко убивающего одного за другим группу людей, в основном, подростков. Подобная направленность привела к появлению термина “молодежный слэшер”. основополагающими произведениями этого поджанра были “Техасская резня бензопилой” (1974), “Хэллоуин” (1978), “Пятница 13-е” (1980) и “Кошмар на улице Вязов” (1984). также, хоррор-фильмы исследовали новые для себя темы. Например, в 1973 году выходит “Изгоняющий дьявола” — фильм ужасов на религиозную тему, рассказывающий про борьбу священника-экзорциста со вселившимся в девушку демоном. В 1975 году Стивен Спилберг выпускает фильм “Челюсти” про акулу-убийцу. Этот фильм стал основоположником понятия “блокбастер”, а также зародил поджанр так называемого зоохоррора, посвященного противостоянию людей и смертоносных животных. В 1979 году

³⁵ Hervey, B. A. Night of the Living Dead. BFI Film Classics. British Film Institute, 2008. ISBN 978-1-844-57546-6.

выходит знаменитый научно-фантастический хоррор “Чужой” режиссера Ридли Скотта, где действие происходит в далеком будущем, в котором люди сталкиваются с инопланетным монстром не на Земле, а в далеком космосе. Данное произведение не только послужило началом одной из самых известных хоррор-франшиз, но и стала родоначальником еще одного поджанра — космического хоррора.

В 1980-е годы слэшеры продолжали выходить, в основном, в качестве продолжений успешных франшиз, наподобие “Кошмара на улице Вязов”. Особую популярность приобрели так называемые фильмы категории Б, отличающиеся небольшими бюджетами и коммерческой направленностью. Примером могут служить комедийные фильмы ужасов “Зловещие мертвецы” (1981) и “Зловещие мертвецы 2” (1987), в которых традиционные приемы хоррора сочетались с мористическими сценами.

На 1990-е годы пришелся кризис жанра и слэшеров в частности. Продолжения многих ранее успешных франшиз часто проваливались в прокате и получали преимущественно негативные отзывы. Своеобразным прорывом стал фильм “Крик” (1996), который деконструировал каноны слэшеров и выставил многие условности жанра хоррор в ироничном свете. В 1999 году выходит фильм “Ведьма из Блэр”, зародивший в кино моду на псевдодокументальную манеру съемки.

В 2000-е годы возникла тенденция создавать ремейки знаменитых фильмов ужасов, в частности, в Америке снималось множество ремейков зарубежных фильмов ужасов. Например, в 2002 году вышел американский мистический хоррор “Звонок”, снятый на основе одноименного японского фильма 1998 года.

В 2010-е годы продолжали создаваться ремейки и продолжения прославленных фильмов ужасов прошлого. Возникали также новые хоррор-франшизы, наподобие франшизы “Заклятие”. К концу 2010-х годов хоррор стал

самым прибыльным жанром независимых фильмов в США.

В жанре хоррор существует множество поджанров и разновидностей, в основном, разделяемых по признаку источника страха и опирающиеся на образы монстров из фольклора: вампиров, оборотней, призраков и т.д. Фильмы подобной тематики снимались еще в первые десятилетия существования кинематографа, и в XXI веке они не теряют популярности. Более того, выходят фильмы, подвергающие каноны этих жанров деконструкции или выставляющие их в комическом ключе. Примерами могут служить “Американский оборотень в Лондоне” (1981) и “Чем мы заняты в тени” (2014), деконструирующие фильмы про оборотней и вампиров соответственно.

Наряду со старыми жанрами появляются и новые, обладающие своими стилистическими и техническими отличительными чертами. В целом, жанр хоррора продолжает развиваться и оставаться популярным в современном мире.

Выводы к первой главе

Понятие социальной идентичности, разработанное Анри Тайфелем, стало одним из важных социологических понятий, и сам феномен социальной идентичности часто изучался исследователями кино, даже без прямого обращения к идеям Тайфеля.

Хоррор же как жанр имеет древнюю историю и на протяжении разных стадий развития культуры воплощался в разных формах. Произведения в жанре ужасов стали существенной частью готической и романтической литературы, и в свою очередь, послужили источником вдохновения для кинематографа, который постоянно обращался к хоррору, который стао одним из самых популярных его жанров.

2 АНАЛИЗ РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖАНРА “ХОРРОР” В КОНТЕКСТЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

2.1. Анализ фильма “Прочь” (2017), реж. Джордан Пил

В 2017 году американский комик и режиссер Джордан Пил выпускает комедийный хоррор “Прочь”. Данный фильм приобрел большой коммерческий и критический успех, став одним из самых громких кинематографических событий года. Одной из главных причин столь значительного успеха была исследуемая в фильме проблематика расизма и тех форм, которые он принимает в США двадцать первого века. Сам режиссер заявил, что его фильм является социальным триллером, то есть, несмотря на какие-либо пугающие вещи, происходящие на экране, настоящим источником зла в повествовании всегда выступает само общество.

В центре сюжета находится молодой афроамериканец по имени Крис, который вместе со своей белой девушкой Роуз отправляется на встречу с её родителями — обеспеченной интеллигентной четой Армитажей. Глава семейства, Дин Армитаж — успешный нейрохирург, а его жена Мисси — психотерапевт, они ведут себя дружелюбно по отношению к чернокожему молодому человеку и выражают вполне либеральные взгляды. Например, Дин Армитаж говорит Крису, что он считает Барака Обаму лучшим президентом в истории США и он проголосовал бы за него в третий раз.

Однако, со временем главный герой начинает замечать все больше странностей в доме родителей своей девушки. Например, слугами в поместье такой прогрессивной семьи являются двое темнокожих людей. Мисси, мать Роуз, проводит с Крисом сеанс гипнотерапии, вводя его в некое паралитическое состояние, называемое ею “погружением”.

Вскоре в поместье Армитажей происходит встреча десятков пожилых богатых белых людей, которые так же, как и семья хозяев, выражают уважительное отношение к Крису, выражают восхищение его телосложением, а также различными чернокожими знаменитостями. Кроме того, гости вечеринки наряду с выражением своих нарочито либеральных взглядов говорят шутки в духе “черный сейчас в моде”.

В итоге оказывается, что семья Армитажей состоит в особом тайном обществе, которое занимается тем, что ловит молодых и здоровых чернокожих людей и пересаживает в их тела мозги тех самых пожилых белых богачей, таким образом обеспечивая им некую форму бессмертия. И даже чернокожие слуги в поместье являются жертвами Армитажей, контроль над которыми захватили родители Дина Армитажа. Сам же Крис так же должен был стать очередной жертвой, которая вскоре должна была потерять контроль над своим телом и отправиться в то самое “погружение”. Только благодаря удачному стечению обстоятельств главному герою удалось спастись и расправиться со своими

мучителями.

Таким образом, сюжет фильма и его хоррор-элементы укоренены в контексте социальной проблематики США, а именно в проблеме расизма, который продолжает существовать в Америке и в XXI веке. Фактически, весь фильм представляет собой развернутый комментарий к современному состоянию этой проблемы, а также сатиру на многие проявления либерализма и толерантности в американском обществе.

“Прочь”, будучи фильмом ужасов о расизме, выбирает объектом своей критики не очевидных расистов, наподобие неонацистов или представителей крайне правых политических течений, которые открыто провозглашают свои взгляды. Злодеями в фильме выступают зажиточные интеллектуалы из среднего класса, которые всячески подчеркивают свои либеральные и прогрессивные воззрения. Режиссер показывает, что в двадцать первом веке расизм никуда не исчез, он лишь принял более изощренные, скрытые формы. Сама же проблема расизма в обществе остается столь же острой, что и в более ранние времена сегрегации. В современной Америке более не принято в открытую декларировать расизм, но эти предрассудки остаются, причем они распространены, как показывает фильм, как раз среди образованной белой элиты общества.

В контексте тематики фильма “Прочь”, особое значение приобретает его вступительная сцена, где молодой афроамериканец, прогуливающийся вечером в пригороде, говорит по телефону, что ему страшно идти по этому району. Страх персонажа оказывается оправдан, его тут же похищает неизвестный, впоследствии оказавшийся одним из членов того самого тайного общества расистов.

Эта вступительная сцена задает общий настрой фильма. Чернокожий, оказавшийся в благополучном белом пригороде, чувствует себя в опасности, хотя, этот район внешне кажется очень мирным и безопасным. Само пребывание

в среде, где живут только люди белой расы, представляет угрозу для представителей другой расы.

Обращаясь к семиотическому подходу, можно сказать, что, обычно, такие тихие мирные пригороды воплощают собой покой, комфорт, безопасность, но в “Прочь” режиссер меняет ставшее стандартным значение таких мест. Традиционное представление о том, что людям из среднего класса опасно заходить в бедные районы, подвергается пересмотру: вполне благополучное и цивилизованное место является источником зла для тех, кто не входит в число “достойных”, определяемых по расовому признаку.

Один этот пролог, не говоря об основном сюжете фильма, передает идею того, что подобная тревожность, неуверенность в своей безопасности, перманентное опасение перед агрессией доминирующего белого большинства является составной частью идентичности чернокожего населения США. И режиссер с самого начала демонстрирует, что эти страхи совсем не беспочвенны, и афроамериканцы вынужденно выстраивают свою коллективную расовую идентичность на основании того факта, что они, даже в обществе, юридически избавившемся от расовой дискриминации, все еще часто оказываются “нежелательными” людьми.

Но у расовой идентичности афроамериканцев есть и другая сторона, помимо затаенного чувства опасности перед лицом преобладающими белыми. По ходу сюжета Крису активно помогает его друг Род, также афроамериканец, который в итоге и помогает главному герою спастись в финале. Общение этих двух персонажей показывает солидарность, распространенную среди черного населения, благодаря которой они могут справляться с трудностями жизни в обществе.

Сам же центральный сюжетный момент про своеобразное “похищение тел” чернокожих людей с целью обретения бессмертия, несмотря на свою фантастичность, так же развивает тему расизма. Богатые белые люди

используют молодые, здоровые и сильные тела чернокожих мужчин и женщин, чтобы продлить себе жизнь. Подобная физическая эксплуатация в контексте сюжета фильма предстает как современная форма рабства. Американские плантаторы в XIX веке использовали труд рабов африканского происхождения для обогащения. Белые пожилые богачи века XXI пользуются открытиями семьи Армитажей в области нейрохирургии для того, чтобы обеспечить себе молодость и здоровье. Научные достижения цивилизации приспособляются для блага богачей, которые и сами приспособляют свое поведение к новым общественным реалиям, всячески декларируя свои либеральные взгляды.

Особое значение имеется у “погружения” — гипнотического состояния, в которое погружаются жертвы Армитажей перед операцией по пересадке мозга. Как объясняет один из отрицательных персонажей фильма, разум жертв остается в состоянии “погружения”, жертвы осознают, что происходит с их захваченными телами, но бессильны что-либо сделать. Эта деталь придает дополнительный смысл “похищению тел” как современному рабству. Порабощенные люди делаются бессловесными, они лишаются возможности повлиять на свою жизнь, которую присваивают себе работодатели.

За всей демонстративной вежливостью Армитажей и их гостей скрывается сугубо потребительское отношение к людям другой расы, которых редуцируют до цвета кожи, до чистой телесности. Из-за подобного отношения афроамериканцы остаются в числе незащищенных социальных групп, и они оказываются в положении маргиналов даже во внешне доброжелательной и толерантной среде.

Режиссер заложил в свой фильм множество деталей, которые уже в первой половине картины призваны³⁵ дать зрителям намек на мрачной подоплеке происходящего. Так, например, Дин Армитаж, глава семейства, чтобы показать Крису свою открытость, называет его “чуваком”, несмотря на существенную разницу в возрасте. Один из гостей вечеринки у Армитажей в шутку говорит:

“Черный сейчас в моде”. На первый взгляд кажется, будто это просто неловкие, но искренние попытки подружиться с молодым чернокожим парнем, но когда зрителю раскрывается правда насчет намерений Армитажей, эти моменты обретают зловещую двусмысленность, предстают как попытки усыпить бдительность жертвы.

Помимо компонентов жанра хоррор, в фильме “Прочь” также присутствуют и явные комедийные элементы, гармонично сосуществующие с хоррором. Например, в финале Крис, привязанный к креслу, освобождается, выковыряв вату из-под обивки кресла, то есть как бы “собирая хлопок”. Ирония в такой напряженный момент передает общий сатирический и комедийный тон фильма “Прочь”.

Можно заключить, что “Прочь” использует элементы жанров хоррора и комедии для того, чтобы передать авторскую мысль насчет социальной идентичности афроамериканцев в современном мире.

2.2. Анализ фильма “Ведьма” (2015), реж. Роберт Эггерс

Мистический хоррор “Ведьма” был снят в 2015 году американским режиссером Робертом Эггерсом. Этот фильм можно отнести к поджанру фолк-хоррора, поскольку это направление хоррора основано на образах древних языческих верований, зловещих обрядов и враждебных культистов. Если даже действие подобных фильмов и разворачивается в современной действительности, то в сюжете преобладают различные архаические элементы, отсылающие к древним культам. В центре повествования находится конфликт цивилизации и представителей архаики, отвергающих ценности современного мира и олицетворяющих некий первобытный хаос, угрожающий благополучию и порядку современности.

Сюжет “Ведьмы”, в отличие от многих произведений фолк-хоррора,

разворачивается в XVII веке, отвергая привычный мотив столкновения современности и старины. Фильм рассказывает про семью американских колонистов, изнанную из пуританской общины в Новой Англии из-за религиозных разногласий с остальными местными жителями. Семья поселяется на окраине леса, где они строят свою ферму, причем, глава семейства с гордостью считает себя истинным христианином и не сожалеет о разрыве с другими колонистами.

Однако вскоре в жизни семьи начинаются ужасающие события, начавшиеся с того, что еще не крещенного новорожденного ребенка похищают, и зрители, в отличие от персонажей фильма, могут увидеть, что младенца похитила живущая в лесу ведьма.

Постепенно семья сталкивается со все большим числом пугающих событий. Их урожай начинает погибать от неизвестной болезни, домашнего пса находят выпотрошенным, а дети-близнецы утверждают, что общаются с черным козлом, который умеет говорить.

Заканчивается фильм гибелью всего семейства кроме главной героини — юной девушки Томасин, которую. На протяжении повествования члены семьи не раз обвиняли её в колдовстве и пытались выставить виновной в происходящих событиях. Но в конце концов Томасин по-настоящему встречается с дьяволом, в сговоре с которым её обвиняли набожные родственники. Томасин в финальной сцене заключает договор с дьяволом и, подобно другим ведьмам, отправляется в полет.

Несмотря на далекое от современности время повествования, важный для фолк-хоррора мотив конфликта человеческой цивилизации и неких древних сил, выходящих за пределы человеческих сил. Одним из главных символических знаков в фильме является сам дом семьи главных персонажей, расположенный на окраине леса, вдали от благоустроенных и безопасных поселений других пуритан. Повествование сосредотачивается на одной семье как на модели

человеческого общества. Эта семья удалена от остальной цивилизации, и они могут рассчитывать только на себя в столкновении с опасностями жизни в Новом Свете. Примечательно, что остающаяся без названной в фильме фамилии семья воспроизводит порядки и правила сообщества пуритан, изгнавших их. Как и те строгие пуритане, что из-за расхождений в деталях религиозных воззрений изгнали целую семью, так и родители Томасин, столкнувшись с мистикой, решили сделать виновной свою дочь. Конфликт со строгой религиозной дидактикой других американских поселенцев не изменил представлений родителей об оправданности такой суровой морали даже по отношению к своим детям.

Подобно тому, как семья выступает моделью общества, ферма, на которой живут главные герои, символически обозначает всю человеческую цивилизацию, всю культуру людей со всеми их достижениями. Неслучайно дом семьи расположен на окраине огромного дремучего леса, полного диких зверей. Лес выступает комплексным символом, воплощающим в себе то, что не удастся покорить цивилизации, то, что несет в себе древние таинственные силы. Поселившись в новом для себя месте, отец семейства неудачно ходит на охоту, но местная природа будто отказывается покоряться ему. Также в лесной чаще живет ведьма, служащая дьяволу и напрямую представляющая угрозу для добропорядочной христианской семьи.

Персонажи фильма “Ведьма” живут в пограничном пространстве, на стыке обустроенной человеком реальности и чего-то древнего и чуждого, того, что несет людям смерть.

Мистическая составляющая фильма основана на вполне реальном историческом контексте освоения Новой Англии европейскими колонистами. Будучи чрезвычайно набожными людьми, пуритане, заселявшие пространства Нового Света, действительно верили в существование инфернальных сил: демонов, ведьм и т.д. Для них это были реально присутствующие в мире

существа, которые угрожали привычному человеческому бытию, и против которых следовало вести борьбу.

Для пуритан XVII века охота на ведьм была одним из способов избавить мир от прислужников дьявола. Поэтому готовность родителей Томасин убить свою дочь, заподозрив её в ведьмовстве, несмотря на свою жестокость, вполне оправдана в контексте строгой религиозной морали семнадцатого века.

Сам образ ведьмы, который члены семьи присваивают Томасин, служит для них олицетворением всего темного, греховного и злого в мире. Ведьма символически обозначает совокупность страхов и предубеждений христианина XVII века. Для зрителя очевидно, что невинная юная девушка не имеет ничего общего с происходящими вокруг неё ужасающими событиями, сверхъестественное зло существует отдельно от Томасин, но для членов её семьи она постепенно становится воплощением дьявольских сил. Человеческая психика представлена как нечто, что несет угрозу даже без вмешательства потусторонних сил.

В фильме наряду с христианской системой ценностей, представлена и её альтернатива в виде служения дьяволу. Если проследить судьбу Томасин, то это не что иное, как постепенное насильственное отделение её от общества себе подобных. Сначала Томасин вместе с семьей изгоняют из поселения колонистов, а затем она становится изгоем среди собственных родственников, то есть лишается последней привычной опорой в этом мире. К концу фильма Томасин стала свидетельницей физического и морального разрушения своей семьи, поэтому последним прибежищем для неё становится сообщество ведьм, а последним покровителем становится Сатана. С такой позиции “Ведьма”, оставаясь в рамках мистического хоррора, также является и драмой о взрослении, конфликте семьи и её распаде.

Мотив обвинения главной героини в колдовстве тесно связан с её гендерной идентичностью и общим положением женщин в обществе того

времени. Со времен Средних веков женщины в христианской цивилизации часто представляли как люди, особо подверженные влиянию дьявольских сил, и во времена различных массовых кризисов вроде эпидемий чумы, многие женщины обвинялись в том, что они наслали эти беды на людей.

Томасин, будучи уже не ребенком, а взрослеющей девушкой, становится в глазах своих родителей подходящим кандидатом на роль служительницы зла. Сам процесс взросления любого человека сопряжен с нарастающими противоречиями с окружающим миром, но в случае с Томасин, учитывая происходящие события, это принимает особо мрачные тона.

Для Томасин более серьезную угрозу представляют члены её семьи, чем сверхъестественные силы. Давление на неё осуществляется с самого начала, еще до того, как стали происходить пугающие мистические события. Из-за того, что семья главных персонажей на новом месте поселения бедствует, глава семейства планирует выдать её замуж, только лишь для того, чтобы избавиться от лишнего рта.

Конфликт между консервативной моралью, господствующей в семье Томасин, и её стремлением к независимости приводит ко все более острым конфликтам с родителями. В итоге, Томасин убивает свою мать, пытаясь защитить себя.

Религия и семья были основой, на которой выстраивали свою жизнь добропорядочные пуритане, но главная героиня испытывает с их стороны, в основном, притеснения. Лес же символически противостоит благочестивому, добродетельному миру христиан. Эти образы в случае с Томасин меняются местами из-за её стремления к автономности, потому что она стремится к независимой жизни, которая ⁴⁰возможна только за пределами системы правил, которые предлагают ей религиозные догматы и воля её отца.

Необходимо отметить, что у пуритан концепция личной свободы была непопулярна. Приверженцы этого направления христианства верили в

предопределенность человеческой судьбы, поэтому стремление к независимости, особенно у женщин, не поощрялось, а напротив, осуждалась как нечто порочное. Таким образом, участь ведьмы предстает как едва ли не единственная возможность для женщины обрести контроль над своей жизнью.

К финалу фильма Томасин обретает силы для того, чтобы активно противостоять насилию со стороны своих родителей. Она избавляется от всего того, что связывает её с традиционным обществом XVII века. Томасин освобождается от навязываемой ей идентичности покорной женщины и создает свою собственную идентичность, обретает силу самой выстраивать свою жизнь.

Несмотря на присутствующие в сюжете фильма явные мистические элементы, главный фокус критики автора фильма сосредотачивается на традиционной ригидной морали, которая навязывает людям идентичность, сковывающую их самостоятельность и зачастую лишаящую их выбора.

Таким образом, “Ведьма”, используя многочисленные жанровые приемы фильмов ужасов, рассказывает историю об эмансипации, о противостоянии личности и навязываемыми обществом жесткими правилами. Сам образ ведьмы в контексте повествования служит метафоричным образом эмансипированной женщины, которая выступила против консервативного общества, не допускающего её самостоятельности, ведь в глазах набожных людей XVII века женщина, стремящаяся к независимости, является практически синонимом слуги дьявола.

Выводы ко второй главе

В современных фильмах ужасов режиссеры активно используют форму жанра хоррор для выражения своих идей насчет общественных и политических проблем, за счет чего кинопроизведения обретают вид не только развлекательного жанрового произведения, но и актуального социального высказывания.

Социальные идентичности персонажей фильмов ужасов отражают конфликты в обществе, отражают общественные отношения, основанные на подавлении и агрессии. Так, в фильме “Ведьма” главная героиня из-за своей идентичности как женщины подвергается обвинениям со стороны своей религиозной семьи.

Через образы героев фильмов ужасов создатели исследуют темы расизма, феминизма, женской эмансипации и религиозности, причем как в прошлом, так и в будущем. Сама же жанровая форма используется как удобный инструмент для донесения до аудитории авторского послания.

Такое активное использование жанра хоррор для исследования злободневных социальных тем можно объяснить возросшим уровнем самого жанра, который десятилетиями развивался, подразделялся на многочисленные поджанры, но долгое время воспринимался и создавался в формате исключительно развлекательного кино. Во втором десятилетии XXI века, когда в американском обществе вопросы расизма и феминизма стали одними из самых обсуждаемых, кинематограф обратился к этим социальным проблемам и донес авторские мысли на эту тему в форме традиционно развлекательного жанра, чтобы лучше донести эти мысли до массовой аудитории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данной работы было выявление подхода к выстраиванию социальных идентичностей и соотнесенности в этом отношении жанра хоррор с переменами в социокультурных процессах.

Для достижения цели были поставлены и решены несколько задач. Первая — определить само понятие социальной идентичности в произведениях киноискусства. Можно заключить, что феномен различных социальных идентичностей (гендерных, классовых и т.д.) исследовался многими специалистами с применением разных подходов, например, марксистский или психоаналитический.

Вторая задача состояла в том, чтобы рассмотреть истоки жанра хоррор и историю его развития в кинематографе. Рассмотрение этого вопроса показало, что жанр хоррор имеет древнюю историю, он был значительной частью западной литературной традиции в XVIII-XIX веках и впоследствии стал одним

из самых популярных и развитых жанров кинематографа, который успешно продолжает развиваться и в XXI веке.

Третья задача заключалась в том, чтобы изучить возможные методы исследования социальной идентичности в кинопроизведениях жанра хоррор. Было выяснено, что существует множество методов проведения таких исследований, включая семиотический анализ, который и был применен в данной работе.

Четвертая задача состояла в том, чтобы проанализировать ряд фильмов жанра хоррор на предмет их подхода к конструированию социальной идентичности. Анализ выбранных фильмов показал, что кинопроизведения в жанре хоррор, отталкиваясь от типичных для жанра ситуаций столкновений с “монстром”, в образах самих “монстров” и людей, которым они угрожают, показывают разные социальные идентичности, целые общественные группы и их конфликты.

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что кинопроизведения жанра хоррор представляют большой интерес в контексте изучения их социального-политического содержания, их возможностей отражать реакцию на общественные проблемы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вацуро В. Э., Готический роман в России М.: «Новое литературное обозрение», 2002 — С. 18. ЗАПЯТЫЕ
2. Жижек, С. Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология. — Екатеринбург: Гонзо, 2014. — 472 с.
3. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
4. Кракауэр, З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977.
5. Карамзин Н.М. Избранные сочинения в двух томах, М.-Л., 1964.
6. Комм Д. Е. Формулы страха: Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 280 с.
7. Лотман Ю. М., Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Изд-во

"Ээсти Раамат" Таллин, 1973.

8. Спенс, Л. «Мифы инков и майя», пер. с англ. Л. А. Карповой. М., Центрополиграф, 2005.

9. Мисрахи А. Эдгар Аллан По. Биография и творчество. — М.: АСТ, 2007. — 320 с.

10. Сумерки русской литературы: Максим Горький. Леонид Андреев. Чириков. Юшкевич : Очерки / Бэн (Б. Назаревский). — Москва: т-во с коропечатни А. А. Левенсон, 1912.

11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006. 540 с.

12. Эко У. О членениях кинематографического кода. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1985. 279 с.

13. Маркулан, Я. «Киномелодрама. Фильм ужасов». Издательство «Искусство», Ленинград, 1978. стр. 125.

14. Lowenstein, A. Shocking representation: historical trauma, national cinema, and the modern horror film. New York : Columbia University Press, 2005.

15. Anderson, J. A. Out of the Shadows: A Structuralist Approach to Understanding the Fiction of H. P. Lovecraft. Rockville, Maryland: Wildside Press LLC, 2011.

16. Tudor, A. Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movies. Oxford: Blackwell, 1989.

17. Tudor, A. The Many Mythologies of Realism. Screen, Volume 13, 1972.

18. Berger, P. L. and T. Luckmann (1966), The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge, Garden City, NY: Anchor Books.

19. Bleiler, D. TLA Film⁴⁶ and Video Guide 2000–2001: The Discerning Film Lover's Guide. St. Martin's Press, 2013.

20. Bliss C L. Translating time: cinema, the fantastic, and temporal critique. Durham : Duke University Press, 2009.

21. Brewer, M. Ingroup bias in the minimal intergroup situations: A cognitive motivational analysis. *Psychological Bulletin*, 1979.
22. Cardin, M. *Horror Literature Through History: an Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears* [2 Volumes]. Santa Barbara, California : Greenwood, 2017.
23. Carpenter, K. *Penny Dreadfuls and comics : English periodicals for children from Victorian times to the present day*. London: Bethnal Green Museum of Childhood, 1983.
24. Castro, R. *Chicano Folklore: A Guide to the Folktales, Traditions, Rituals and Religious Practices of Mexican Americans*. OUP USA. 2000.
25. Chen, Kuan-Hsing. A working bibliography: writings of Stuart Hall. *Journal of Communication Inquiry*, 1986.
26. Cohenour, G. *Eighteenth Century Gothic Novels and Gendered Spaces: What's Left to Say?* University of Rhode Island, 2008. ProQuest LLC, 2008.
27. Cruz, R. A. L. "Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror". *Journal of Popular Film and Television*, 2012.
28. DiMarie, P. C. *Movies in American History: An Encyclopedia*. 1. ABC-CLIO, 2011.
29. Dinan, J. A. *The Pulp Western: A Popular History of the Western Fiction Magazine in America*. Borgo Press, 1983.
30. Freeland, C. A. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Westview Press Adaptations. Greenwood Press, 2000.
31. Giovannini, F. *Dario Argento: il brivido, il sangue, il thrilling*. Edizione Dedalo, 1986.
32. Graves, Z. *Zombies₄₇: The complete guide to the world of the living dead* Sphere, London, 2010.
33. Halberstam, J. *Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Duke University Press, 1995.

34. Harms, D. *The Encyclopedia Cthulhiana: A Guide to Lovecraftian Horror*. Chaosium, 2006.
35. Hervey, B. A. *Night of the Living Dead*. BFI Film Classics. British Film Institute, 2008. ISBN 978-1-844-57546-6.
36. Hogg, M. A.; Abrams, D. Abrams, D.; Hogg, M. A (eds.). "Social motivation, self-esteem, and social identity". *Social Identity Theory. Constructive and Critical Advances*. London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
37. Hughes, W., Punter, D., Smith, A. *The Encyclopedia of the Gothic*. John Wiley & Sons, 2015.
38. Hutchings, P. *The A–Z of Horror Cinema*. A–Z Guides 100. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2009.
39. Kay, G. *Zombie Movies: The Ultimate Guide*. Chicago Review Press. ISBN 1-55652-770-5. Retrieved October 3, 2009.
40. Kerswell, J.A. *The Slasher Movie Book*. Chicago, Ill.: Chicago Review Press, 2012.
41. Koven, Mikel J. *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Scarecrow Press, 2006.
42. Luther-Smith, A. *Blood and Black Lace: The Definitive Guide to Italian Sex and Horror Movies*. Stray Cat Publishing Ltd, 1999.
43. Matt, H. *The Pleasures of Horror*. Bloomsbury Academic, 2005.
44. McCarty, J. *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*. New York City, New York: St. Martin's Press, 1984.
45. McRoy, J. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Cinema*, Rodopi, 2007.
46. Melton, J. G. *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*. Visible Ink Press, 1999.
47. Migliore, A, Stryzik, J. *Lurker in the Lobby: A Guide to the Cinema of H. P. Lovecraft*. Night Shade Books, 2006.

48. Mitchell, C. P. *The Complete H.P. Lovecraft Filmography*. Westport, CT: Greenwood Press, 2001.
49. Neibaur, James L. *The Monster Movies of Universal Studios*. Rowman&Littlefield, 2007. ISBN 978-1-44-227817-2.
50. Carroll, N. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1995.
51. Pinedo, I. *Recreational terror: Postmodern elements of the contemporary horror film*. *Journal of Film and Video*, 1996.
52. Pliny the Younger (109–14). LXXXIII. To Sura. In Charles W. Eliot. *Letters, by Pliny the Younger; translated by William Melmoth; revised by F. C. T. Bosanquet. The Harvard Classics. 9*. New York: P.F. Collier & Son, 2003.
53. Postmes, T., Branscombe, N. "Sources of social identity". In T. Postmes & N. Branscombe (Eds). *Rediscovering Social Identity: Core Sources*. Psychology Press, 2010.
54. Davenport-Hines, R. *Gothic: 1500 Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. London: Fourth Estate, 1998.
55. Wood, R, Grant, B.K., Lippe, R. *Robin Wood on the horror film: collected essays and reviews*. Detroit: Wayne State University Press, 2018.
56. Schweitzer, Darrell. *Lovecraft in the Cinema*. Baltimore, MD: TK Graphics, 1975.
57. Varnado S.L., *The Idea of the Numinous in Gothic Literature*, in *The Gothic Imagination*, ed. G.R. Thompson. Pullman: Washington State University Press, 1974.
58. Smith, E.R.; Smith, E. R. *Reconceptualizing social identity: a new framework and evidence for the impact of different dimensions*. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 1999.⁴⁹
59. Steiger, B. *The Werewolf Book: The Encyclopedia of Shapeshifting Beings*. Visible Ink Press, 1999. ISBN 1-57859-078-7.
60. Thrower, S. *Nightmare USA : the untold story of the exploitation*

independents. Surrey: FAB Press, 2007.

61. Stam, R., Burgoyne, R., & Lewis, S. *New vocabularies in filmsemiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. London: Routledge, 1992.

62. Sumner, W. G. *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores, and Morals*. New York: Ginn, 1906.

63. Tajfel, H. Tajfel, H. (ed.). *Interindividual and intergroup behaviour. Differentiation Between Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relations*. London: Academic Press, 1978.

64. Tajfel, H. Tajfel, H. (ed.). "The achievement of group differentiation". *Differentiation Between Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relations*. London: Academic Press, 1978.

65. Thompson, G. R., ed. *Introduction: Romanticism and the GothicTradition. Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Pullman, WA:Washington State University Press, 1974.

66. Thompson, K. Bordwell, David. *Film History: An Introduction*, Third Edition. McGraw Hill. 2010.

67. Turner, J. C., Reynolds, K. J. "The story of social identity". In T. Postmes & N. Branscombe (eds.). *Rediscovering Social Identity: Core Sources*.Psychology Press, 2010.

68. Turner, J., Oakes, P. The significance of the social identity concept for social psychology with reference to individualism, interactionism andsocial influence. *British Journal of Social Psychology*, 1986.

69. Viatte A. *Les sources occultes du romantisme. Correspondance philosophique et littéraire avec Ballanche*, 1928.

70. Viano, M. A. Certain₅₀ Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice. Berkeley: University of California Press, 1993.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт

Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н.П. Копцева

«___» _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 51.03.01 «Культурология»

**КОНСТРУИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ
В КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА «ХОРРОР»**

Руководитель



канд. филос. наук, доцент А.В. Кистова

Выпускник _____

Т.Э.Ощепков

Красноярск, 2020